HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	有島武郎「ドモ又の死」論 ： 『けいせい反魂香』及びマーク・トウェインとの関係を巡って
Author(s)	中村, 建
Citation	国語国文研究, 156, 45-56
Issue Date	2021-02-08
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/89212
Type	journal article
File Information	Kokugokokubunkenkyu_156_45-56.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

有島武郎「ドモ又の死」論

――『けいせい反魂香』及びマーク・トウェインとの関係を巡って――

中村建

はじめに

「ドモ又の死」は、著者である有島武郎の個人雑誌『泉』（第一巻第一号、大一一・一〇）に発表され、有島の死後、有島武郎著作集第一六集『ドモ又の死』に収められた。本テクストは一幕物の戯曲であり、登場人物は五人の青年画家、即ち、沢本（渾名・生蕃）、戸部（渾名・ドモ又）、瀬古（渾名・若様）、花田、青島と、モデルの娘・とも子からなる。大まかな筋は次の通りである。数日間食べ物にありつけていない程困窮した青年画家たちが、仲間の一人・ドモ又を、貧乏と自分の弟の妻（モデル）への実らぬ恋のために業半ばで死んだ天才画家にでっち上げ、画商（九頭竜）とパトロン（堂脇）から金を巻き上げようと画策する、というものである。

有島武郎には全部で十数篇の戯曲があるが、[*1]「ドモ又の死」はその中では最も上演の機会に恵まれており、時代は下って平成一九年には奥秀太郎監督による同名の映画の劇中劇として登場している。[*2]このように、有島の作品において本作の価値は決して軽いものではないが、従来、彼の小説に比べて本作を含めた戯曲については研究の蓄積は少ない。本稿では、戯曲のプロットの由来となったマーク・トウェインの小説「彼は生きているのかそれとも死んでいるのか」及び主人公の名前の由来となった近松門左衛門の浄瑠璃『けいせい反魂香』（歌舞伎としては『傾城反魂香』）を参照しながら、これら先行テクストと「ドモ又の死」の関係について述べる（一、二節）。そして、「ドモ又の死」で特徴的であるのはとも子と画家たちの関係である。画家たちはとも子を「守護女神」として「崇拝」するものの、男性である画家たちと女性であるとも子のジェンダー間には明らかに格差が存在する。そのような問題を考察し、大正期の芸術家観や発表当時の有島の状況を踏まえた上で、テクストとしての「ドモ又の死」の諷刺性を論ずる（三節）。

一　マーク・トウェインと「ドモ又の死」

本節では、プロットの由来となったトウェインの小説と「ドモ又の死」の関係について述べる。本作の冒頭には「これはマーク・トウェインの小話から暗示を得て書いたものだ」とある。この小話とは 'Is He Living or Is He Dead?'（「彼は生きているのかそれとも死んでいるのか」）という短編小説であり、一八九三（明治二六）年九月にアメリカ合衆国の雑誌 *Cosmopolitan Magazine* に掲載された。早くも同年一一月に山縣五十雄による邦訳が「生死如何」として『少年文庫』に掲載されている。[*3] このように、この小説はトウェインの作品の中では最も早く日本語に翻訳されたものの一つであるが、有島が「ドモ又の死」を執筆するに当たって読んだテクストが英語の原文か、日本語の翻訳かは不明である。

この小説の梗概は以下の通りである。フランスのリゾート地に滞在するスミスという人物が、語り手に過去を語る。スミスは若い頃画家で、他の三人の男と旅をしていたが困窮した。そこで一人がある提案をした。籤引きで一人を選び、彼を死んだ天才画家ということにして売り込むというものだった。そこで選ばれたのがフランソワ・ミレーなる人物で、それから三か月の間に他の三人は「ミレー」の絵を売り込み、葬式まで挙げたのだった。そして現在、四人は金持ちになっている、というのが原作の内容となっている。

さて、「ドモ又の死」に関する論点は大きく分けて三つに分けられるが、この内最も大きな比重を占めるのが、トウェインのこの小説と有島の戯曲を巡る比較文学的な研究である。最初にこの「小話」が「彼は生きているのかそれとも死んでいるのか」であることを明らかにした鳥居フミ子は、有島が戯曲に於いても子を登場させたことについて、トウェインの原作にあるとする「美術作品の評価や名声が如何にして生まれるかという問題」[*4]への諷刺が蔭を潜めてしまったと批判的な評価を下し、永平和雄も白樺派の戯曲の中で本作を、「白樺派的観念の産物でしかありえなかった」[*5]としている。また、山本芳明は出版文化が進展した大正時代中期の状況に即して、発表当時有島武郎が商業主義の発達に伴ってベストセラー作家となっていたことを中心に論じながら、本作については「コマーシャリズムに搦め捕られた芸術家の姿を描いている」としつつも、画家達の計略が成功したとしてもそれはコーマシャリズムへの「寄生」であるとし、そのような側面を自身の「理想主義的なまなざしから排除していた」として批判している。[*6] 一方、太田三郎はトウェインの原作と比較した上で、「宣言一つ」や農場解放、『泉』の創刊といった大正一一年の有島の思想的状況を踏まえて、「自己の所信を天下に問うた」と本作の意義を認めている。しかし、後述するように、「ドモ又の死」は有島の芸術[*7]や小作人との関係についての理想を表現したテクストと単純に言うことはできない。

次の論点としては、喜劇的とされる原作に対して、この戯曲を悲劇とするか喜劇とするかという評価の問題がある。[*8] 有島自身は執筆前後の書翰で本作を「喜劇」としている。[*9] これを受けて藤木宏幸は「スラップスティック・コメディ」の手法が盛り込まれている喜劇であるとする一方、井上理恵は「ドモ又がドモ又として生きることが

できないという意味では悲劇である」[*10]としている。しかし、これに関して言えば、「ドモ又の死」に限らず、あるテクストの中に喜劇や悲劇の要素が同時に含まれていることは珍しいことではなく、どちらかに決定することは妥当ではない。実際、前述の奥秀太郎の映画では劇中で「ドモ又の死」が上演された際、直前にドモ又役の人物が死亡したために、文字通りドモ又の「死」となるという悲劇的な演出がなされるなど、解釈や上演の仕方で喜劇とも悲劇ともとれるのである。

最後の論点は、本作が小説ではなく、戯曲であることについてである。有島自身は「生活と文学」（大九・五～一〇・四）で戯曲と小説の違いについて述べ、前者は「具象」が主であり、後者は「印象」が主であるとしている。また、有島壬生馬宛の書翰（大一〇・一〇・五）では「戯曲を書く衝動」を感じるとしつつも、戯曲の場合には上演が結果として生じるため、「それに時間を取られ過ぎるのは閉口だと思ひます」と述べている。これらの言説を踏まえて小玉康一は、有島が少なからぬ数の戯曲を執筆した理由について、戯曲が、「見る者の感動に訴える」ものであり「実験的なものとしては面白い芸術ジャンルに属するものだから」[*11]としている。一方、三田憲子は、前述の小玉を踏まえた上で、同じく「生活と文学」の「芸術的衝動が純粋であらうとすればする程、散文表現には満足出来なくなる」という箇所を引きながら、「ドモ又の死」が戯曲であることについて、「芸術衝動のより純粋な表現形式を採用した事を意味している」[*12]としている。小玉や三田の論は示唆的であるものの、先の有島の言説は抽象的で一般論というべきものであり、ここから有島の戯曲観や実際に執筆された戯曲の特質を明らかにするものではない。なお、この時代に白樺派の郡虎彦（明二三～大一三）らが能を題材とした戯曲を多数発表していたことも踏まえると、このような近世以前の日本の演劇を原作として、有島が新たな戯曲を執筆することに対して意欲的であり、「ドモ又の死」が戯曲であるのはそのような関心による所が大きいだろう。

トウェインの小説と有島の戯曲の関係について付け加えておくと、トウェイン自身も前述の小説を元に、喜劇（comedy）として戯曲 *Is He Dead?*（『彼は死んだのか』）を執筆している。この戯曲の梗概は次の通りである。美術商アンドレの取り立てに苦しむ青年画家達は、仲間の一人・フランソワ・ミレーを死んだことにして、彼を天才画家として高く売りつける。一方、ミレーは遺産管理人の妹として女装し、その「妹」にアンドレが求婚する。最後に、ミレーは死んだミレーの模写画家として需要を得るのと同時に恋人マリーと結ばれる、という三幕からなる戯曲である。つまり、「ドモ又の死」には登場しない、画商相手の「計略」の部分と結末までが描かれていることになる。トウェインはこの戯曲を一八九八（明治三一）年一月から二月にかけて執筆し、上演を試みるも果たせず、テクスト自体も没後の二〇〇三（平成一五）年になって初めて出版された。[*13]この戯曲について堀千和子は、「有島はトウェインのこの戯曲の存在を知っていたのだろうか」[*14]と述べているが、前述の梗概からも分かる通り両者は全く別物であり、更に二〇〇三年になって出版されたことを考えれば、有島がこの戯曲に触れる可能性は全くなかった訳であるが、奇しくも同じ物語からトウェインと有島の両者が戯曲

を書いたのは興味深いことである。即ち、トウェインの戯曲では女装などの手法によって演劇としての面白さを十分に活かしているのに対し、有島の戯曲では騙す直前で終わっている。確かにトウェイン版の戯曲と比較してみれば、有島の場合には戯曲（演劇）である必然性は弱いのであるが、次節で述べるように近松のドモ又との繋がりを考えれば、戯曲である意義を認めることが出来るのである。

二　『けいせい反魂香』と「ドモ又の死」

前節で述べたように、これまで「ドモ又の死」はトウェインの小説との比較の中で論じられることが多かった。一方、戸部の渾名・ドモ又の由来となっている近松の『けいせい反魂香』の浮世又平・通称吃又との関連については、先行研究でしばしば言及されているものの、両者の差異について踏み込んだ分析はなされて来なかった。本節では『けいせい反魂香』から「ドモ又の死」への影響について考察し、多くの先行研究で否定されている諷刺的な要素を見出す。

近松門左衛門の浄瑠璃『けいせい反魂香』は宝永五（一七〇八）年（推定）に竹本座で初演された。江州六角家の騒動が背景となっている本作は、廓のやり手となった、土佐将監の娘みやの魂が恋人の狩野四郎二郎と契る場面が物語の山場となっている。それよりも有名になったのが次に述べる浮世又平の場面であり、歌舞伎『傾城反魂香』の「土佐将監閑居の場」として後世繰り返し上演された。この浮世又平・通称吃又が登場するのが浄瑠璃では上之巻の「山科土佐将監の庵」という部分で、その概略は以下の通りである。大津絵を描く吃りの絵師・浮世又平重起は、勅勘を受けて浪人中の師・土佐将監光信を毎夜夫婦で見舞うが、名字名乗りを願い出ても許されない。そこで又平は名前を貰いたい一心から姫の救出の討手を志願するも、吃音を理由に断られる。又平の女房は死後に「贈り号」を貰えと又平に自害を勧め、又平が名残に自画像を手水鉢に描くと、絵が裏側まで通る奇跡が起きた。それを見た師匠によって土佐の又平光起という名前を許され、討手も任されることとなった、というものである。

この概略から分かるように、近松の浄瑠璃及び歌舞伎では、吃音障碍のために不遇を託っていた吃又が奇跡を起こすという内容となっている。この吃又像について、藤野義雄[*15]は吃音障碍を持った貧乏な画家が面目を施すという設定のために、この場面が庶民に受け入れられたと解説し、山田和人[*16]、千葉篤[*17]も同様の分析を行っている。更に、広末保は吃又が吃音でなければならない必然性として「封建社会の重苦しい矛盾のなかに喘いでいる民衆（農民）の姿がそこに象徴されている[*18]」とし、田口貴弘・清水寛はそのように抑圧された民衆が「この芝居を通して民衆の願いが解放されていくことによって「慰み」としての機能を果たしていったということができるのではないだろうか[*19]」と論じている。

先に紹介した場面は後世に至るまで歌舞伎に於いて繰り返し上演され、国立劇場芸能調査室による上演年表[*20]を参照すると明治～大正期にも毎年のように上演されており、有島も前述の吃又に触れていたことは確かだろう。では、有島の同時代の歌舞伎の劇評で吃又はどのように見られていたのであろうか。前述の諸先行研究では吃又

の設定が庶民感情に訴えているとした。これに関して十六夜会による合評の「鑑定家」という人物は「封建制度の不平等を葛藤の主眼としたものとみたら、半架空半歴史的の作として珍重するに足る」[*21]とし、月郊も「名がそれほど大事であつたかは今の目には信じ難いが、個人の実力を求めずに、家名を本位にした封建時代の悪弊が芸術にまで及んだのを示したと見ると、哀を感じる」[*22]と述べており、前近代の社会の中で抑圧された人物像を吃又の中に見出している。また、芸術家としての吃又像については前述の十六夜会の「芸術家」は「此篇での態度は全く武士的で、画家的の所は極めて少い」[*23]とする一方、霞亭は「近松の信仰と人格と、その作物に対する偉大な熱と霊との力に触れるのを感じます［…］わたくしが此の芝居を見て泣くのは、師弟の情、夫婦の愛が、殆んど遺憾無く発露されて、そこに作者の霊が動くからです」[*24]と賞賛している。以上の同時代の劇評をまとめると、前時代の社会に於ける芸術家のあり方を巡る物語として認識されていたことが窺われる。ただし、ここで注意せねばならないのは、『けいせい反魂香』（『傾城反魂香』）が書かれた前近代には、「芸術家」なる概念は存在していなかったということであり、芸術家という概念が存在する近代から、それに当てはまる人物として吃又を捉えているのである。大正期における芸術家への認識については後述する。

近代から見た芸術家に相当する人物として吃又を見るならば、小説「生れ出づる悩み」（大七・九）や戯曲「御柱」（大一〇・二）のような芸術家（「御柱」は江戸時代を舞台としてはいるが）を巡る物語を発表している有島が、『けいせい反魂香』（『傾城反魂香』）の吃又という人物を踏まえて「ドモ又の死」を執筆していることは明らかである。では有島の戯曲に於けるドモ又はどのような人物として造型されているのか。作中で一番特徴的に彼の人物像を示しているのが、とも子が夫を選ぶ際、五人の画家の一人一人について評価する場面である。

とも子―（人々から顔をそむけ）では始めてよ。……花田さん、あなたは才覚があつて画がお上手だから、いまに立派な画の会を作つて、その会長さんにでもおなりなさるわ。お嫁にしてもらひたいつて、学問の出来る美しい方が掃いて捨てる程集つて来てよ吃度。沢本さんは男らしい、正直な生蕃さんね。あなたとは随分口喧嘩をしましたが、奥さんが出来たら随分可愛がるでせうね、而してお子さんも沢山出来るわ。而して物干竿におしめが賑やかにならびますわ。青島さんは花田さんと一緒に会をやつて、吃度偉くなるわ。いまに皆んながあなたの画を認めて大騒ぎする時が来てよ。而して堂脇さんとやらが、美しいお嬢さんを貰つて下さいつて、先方から頭を下げて来るかも知れないわ。けれどもあんまり浮気をしちやいけなくつてよ。瀬古さん……あなた若様ね。きさくで親切で、顔付きだつて一番上品で綺麗だし、お友達にはうつてつけな方ね。でもあなた、吃度日本なんかいやだつて外国にでも行つちまふんでせう。お大事にお暮しなさい。戸部さんは吃りで、肝癪持ちで、気むづかしやね。いつまでたつてもあなたの画は売れさうもないことね。けれどもあなたは強がりなくせに変に淋しい方ね。……

（傍線引用者）

このように、「ドモ又の死」のドモ又も、五人の画家の中では余り将来性の見込めない人物として造型されており、他の四人とは異なって花田による計略の相談の間も絵を描き続ける描写や、「黙りこくつた醜男な人」（とも子の台詞）という表現からは、芸術に情熱を傾ける愚直さを持ちつつも、朴訥で不器用な人物として表現なされている。一方、ドモ又の吃音障碍については、劇の前半に繰り返し「うなる」ことや、「俺れは口がきけないから……思つたことがいへない」という台詞の他にはそれを窺わせる台詞や表現はない。これは矢張り具体的な描写ではなく、ドモ又という渾名であることによって『けいせい反魂香』の吃又を連想させることにより、吃音であることが理解されるようになっているのである。

そして、「ドモ又」という人物が擬似的に死ぬ、という点が本作と近松の浄瑠璃・歌舞伎との関係で最も重要な点である。近松の作品を知っているであろう、当時の読者（観客）は「ドモ又の死」と聞いて吃又を連想させる画家が死んでしまうのかと思いきや、画商を騙す計略のために死んだふりをするのであり、その代償として画家達の「守護女神」たるとも子と結ばれると知って安心することになる。それゆえ、鈴木幸枝子は「ドモ又の死」という題名が、「誰が「死ぬ」か最初からわかっている」[*25]として批判しているが、そうではなく、予想を覆す仕掛けとしてこの題名は極めて優れていると言わねばならない。

では、「ドモ又の死」が発表された大正後期、芸術家はどのような存在として認識されていたのだろうか。大正時代中期に、大衆社会状況の進展に伴って出版業界が大幅に発展し、幅広い読者層を持つに至った作家も変化を被ることになったことについては、先にも引用した山本芳明が明らかにしている通りである。[*26]西山康一によれば、そのような変化が起きる以前の大正前期には作者の人格・生き方を問うような「求道的〈芸術〉観」がこの変化によって揺らぎ、それまで評価されていた価値が批判・揶揄されたり別の評価軸が導入されるといった「〈恐慌〉とでもいうべき事態」[*27]が引き起こされたという。加えて、大正後期の「変態」言説を分析した竹内瑞穂によれば、このような大衆社会状況の中で芸術家としての特権的地位を保つため、逸脱者としての天才論、様々な意味を含んだ逸脱者である所の「変態」概念が流行したという。[*28]以上の研究を踏まえると、「ドモ又の死」が発表された大正後期には大衆社会状況の進展に伴って芸術（特に文学）はかつてよりも多くの層に受容されるようになった一方、芸術家を巡る概念が揺らいだ結果、「天才」としての固有性が求められるようなったのである。そのような状況を背景に、「貧乏と恋との為めに業半ばにして死ぬ」（花田）天才画家を捏造するという劇の内容は、諷刺的な要素を意図したものと言っても良いのではないか。即ち、その画家は籤引きで決められたものであり、誰であっても良いということになれば、逸脱者としての個性は交換可能なものであり、その固有性を失ってしまうことになってしまう。このような、個性の捏造ともいうべき状態は、師匠に認められることを目的とする近松の原作とは全く様相を異にしている。

さて、原作の吃又とその妻は主君に仕える夫婦であり、その夫婦

愛から自害を促されそれを実行しようとする関係は、とも子に選ばれるドモ又という「ドモ又の死」における関係とは異質なものである。即ち、有島の戯曲の場合には近代の恋愛を背景にしているのであるが、次節ではその恋愛に関わる、とも子と画家たちの関係について考察する。

三　とも子と画家たち

ここまで近松及びトウェインのテクストと、それらを原作とした「ドモ又の死」の関係について述べたが、両先行テクストに於いて「死」は、贈り号を貰うため（近松）、天才画家の捏造（トウェイン）というように、（近松については現代的視点から見れば）芸術を他者に認めて貰うということと大きく関係している。一方、「ドモ又の死」に於いてはそのような問題を物語の中核に置きつつも、とも子と画家たちの関係も大きな比重を占めており、前述した諸先行研究においてはこの要素が批判されてきたのである。

ドモ又はとも子の結婚相手として選ばれた瞬間、「何しろ俺れは幸福だ……俺れは自分の芸術の外には、もう何も望みはないよ」と言って、まだ結婚も計略も実現された訳でもなく、またドモ又本人としては抹殺されてしまうにも拘わらず舞い上がってしまう。有島の「私達は愛の自己表現の動向を満足すべきあらゆる手段を持つてゐる」（『惜みなく愛は奪ふ』大九・六）、「人は自ら知らずして人類を恋してゐる。彼れの魂は直接に人類に対して自己を表現せんと悶えてゐる。彼れは彼自身を詩に於て象徴する」（「詩への逸脱」大一二・四）という芸術への欲求と愛を非常に近いものとする主張を踏まえれば、このドモ又の台詞も不思議なものではない。それゆえ江頭太助の、とも子に選ばれたドモ又について「犠牲」を「犠牲」とも意識することもなく、自分の「芸術」作品に化身して生きることが喜びと感じられたからである[29]」という解釈も可能である。また、ドモ又が彼の弟という形で芸術を続けられるのであるから幸福であると見ることも出来よう。

しかし、本当にこれを幸福であるとだけ言えるのであろうか。モデルであるとも子は「守護女神」であり、瀬古が「ともちやん、頼むから毎日来ておくれ。頼むよ。僕達は一人残らずお前を崇拝してゐるんだ」と言うように、彼女を五人の男性の画家が崇拝するという関係にあった。しかし、花田と青島によって、画家の一人を死んだことにして売り出すという計略が持ち込まれることによって彼女は一人の夫を選ばねばならなくなり、それまでの関係は崩壊することになる。この計略について、山本芳明は学習院大学の授業における小切間佐穂による指摘として、「この作品の構成上の矛盾は、堂脇と九頭竜に会いにいった花田と青島は夭折した天才になれないという点にある。つまり、沢本・ドモ又・瀬古の三人しか、その役割を引き受けられないので、彼らは花田たちのペテンにかかったとみることができてしまうのである[30]」と述べているが、これは重要な指摘である。とも子に好きな男性を選ばせて、その結果五人の中では一番見込みがなさそうなドモ又が選ばれるこの劇は、一見美しい物語に見える。しかし、この指摘を踏まえれば、五人の関係は対等ではなく、計略を立てた花田・青島と他の三人の間に格差がある。更に、

男性五人は女性であるとも子を崇拝しているとは言っても、死ぬことになる画家の代償として結婚させられるというのは、崇拝の裏返しで、実態としては男性よりも劣位に置かれている。従来、このような問題については等閑視されてきたが、これは重要な要素である。

「ドモ又の死」からは少しずれるが、男性の芸術家と女性を巡る物語としては、大正期のベストセラーの一つである、江馬修『受難者』（大五・九刊）がある。この小説は芸術家志望の男性が一人の女性と出会い、彼女との恋愛を通して成長を目指すという内容である。山本芳明によれば、この小説には「天才」たる男性を支える「慰めの女」という構造を持ち、読者の欲望を汲み取っているとして、当時の「特にジェンダーに関わるイデオロギーの様態を露呈させる興味深い作品」[*31]と結論付けている。「ドモ又の死」のとも子もまた、貧乏な青年画家達のためにモデルを続け、結婚相手としてはドモ又のような見込みのなさそうな人間を選ぶような、男性側には都合の良い存在である。そうであるならば、「ドモ又の死」というテクストもそのようなジェンダー間の格差に無自覚であったと言えるのだろうか。

単に守護女神（ミューズ）としての女性と、彼女を崇拝する男性という関係は「ドモ又の死」にしても『受難者』のようなフィクションに限らず、現実に屢々見られる関係である。ところが、「ドモ又の死」の場合には別の女性の存在が言及され、その女性のために「計略」を行う必要があるのだと青島は言う。パトロンの堂脇に会った際、その娘に「憧憬」したとして次のように説明する。

> 青島―あの娘なら芸術が本当にわかるに違ひない。芸術家の妻になるために生れて来たやうな処女だ。あの大俗物の堂脇があんな天女を生むんだから皮肉だよ。而してかの女は、芸術に対する心からの憧憬を踏みにじられて、遂には大金持ちの馬鹿息子のところにでも片付けられてしまふんだ……あんな人をモデルにつかつて一度でも画が描いてみたいなあ。

このように、五人には既にモデルとしてとも子がいる筈であるのに、青島は堂脇の娘を「モデル」に使いたいと言う。更に後の箇所を見てみよう。青島は瀬古に「もとはつていへば青島が悪いんだ。堂脇のお嬢さんのモデル事件さへなければ、運命はもつと正しい道筋を歩いてゐたんだ」と言われ、青島は「堂脇のお嬢さんが存在してゐたのが悪いんだ」とする。その後の会話で、堂脇や九頭竜の「金力が美の標準を目茶苦茶にする為めに使はれてゐたんだ」（沢本）となるが、このような経済的な問題のために天才画家を捏造して金を巻き上げようという計略であるのに、この時も青島は堂脇の娘に拘っている。彼がこの娘に拘るのは、恐らくは貧困層であるとも子（彼女も食べ物に困っている）よりも、文化資本を持っている堂脇の娘の方が芸術を理解していると考えたからだろう。更に、堂脇の娘と繋がれば経済的な支援も期待出来るのである。しかし、堂脇の娘を引き合いに出さずとも、この戯曲は十分成り立つ筈である。この物語の世界が、単に彼女と画家達の関係からのみ成り立つのであれば、単に彼女は「守護女神」と見做されるだけであっただろう。しかし、堂脇の娘という他の女性の存在によって、青島は（とも子と

比較した上で）堂脇の娘の方に惹かれる。その魂胆は、先に引用したとも子の台詞の中で見抜かれている。それ故「ドモ又の死」は、男性の芸術家と女性を巡るジェンダー間の格差に意識的なテクストであると言えるのではないか。そして、個人間のジェンダーの格差だけでなく経済や文化資本の格差の存在が、青島と堂脇の娘の事件によって浮き彫りにされる。以上のようなジェンダー間の格差や前述の小切間の指摘したような「ペテン」が、調和的で美しい物語を拒む異和として存在しているのである。それゆえ、先に引用したような、有島の理想主義が反映されているという先行研究は事態を単純に捉え過ぎているように思われる。

ところで、「ドモ又の死」と同時期の有島の小説『星座』（大一一・五刊）もおぬいという一人の少女を巡る男子学生たちの物語という点で、共通した構造を持っている。その学生の一人・渡瀬はドモ又と同じように粗暴な人物であるがおぬいによって改心している。これについて江頭太助が「自己改革にも等しい体験を吐露している」とし、とも子に選ばれたドモ又と「一脈通じるものがある」[*32]と指摘している所である。この『星座』も屢々相互扶助に代表されるような有島の理想が反映されているとされるが、その結末がそれに対して肯定的であるのか否定的であるのか、意見が分かれている所である。実際、『星座』では農学校の学生である兄に対して、女中奉公を強いられ教育も満足に受けられない妹など、社会やジェンダー間の矛盾が示されているなど、こちらも一筋縄ではいかないテクストである。『星座』や「ドモ又の死」における一人の女性と複数の男性を巡る状況については別に論ずる必要があるが、ともかく前述の内容を踏まえれば、『星座』にしても「ドモ又の死」にしても有島の理想を反映する作品として楽観的にのみ受けとることは到底出来ない。本作に於ける、天才画家の物語の捏造に使われる守護女神が手放しで礼讃されていないことも、諷刺性に繋がり得るのではないか。

ここで、本作発表当時の有島の状況を見れば、彼は個人雑誌『泉』を創刊することによって既存のコマーシャリズムから距離を置き、彼を望む読者と直接繋がろうとしていたのであった。このことが商業主義と大きく関わっていたことは先に引用したように既に山本が指摘した通りである。山本は有島に商業主義的なまなざしが欠けていたとするが、本節で論じたように「ドモ又の死」は単なる理想主義的なテクストではない。そして、『泉』が既存の大資本による出版ではないとは言え、読者がそれを購入するものである以上、矢張り商業的なものに関わらざるを得ないことは有島も十分認識していただろう。実際、この時期の有島は農場解放や財産の整理をし、「経済的に自分の力だけの範囲で生活する覚悟」（「小作人への告別」、大一一・一〇）でいたのであるから、当然作家としての印税で生活することを想定していたであろう。とするならば、矢張り商業主義と無縁である訳にはいかない。理想と現実の間の矛盾した状況に置かれているのである。

以上の内容を踏まえたとき「ドモ又の死」という題名は、物語の仕掛け以上の意味を持つだろう。この戯曲の内容が示すのは、師匠に認められるための自殺や夫婦愛によって奇跡が起こるという近世以前の時代とは隔絶された、商業主義の発展した時代における芸術の在り方である。そのことは、とも子が見込みのないドモ又を選ぶ

という「奇跡」さえも計略の一部であるかのように見えることからも窺える。近世の「ドモ又」は「死」んだのである。読者と直接に繋がるという理想を目指しながらも、商業主義から離れることが出来ないという点に於いても、諷刺性を見て取ることが出来るのである。

おわりに

本稿では、有島武郎の戯曲「ドモ又の死」を、原作となったトウェイン「彼は生きているのかそれとも死んでいるのか」及び近松門左衛門『けいせい反魂香』（『傾城反魂香』）との関連から論じた。これら先行テクストとの関わりから言えば、有島の落潮期と見做されている晩年に於いて、プロット（トウェイン）や登場人物のイメージ（近松）を利用して、近代の商業主義の時代に於ける芸術（家）を巡る問題を諷刺的に描いたアダプテーションのテクストとして評価することが出来る。即ち、「ドモ又の死」に於ける捏造による、逸脱者としての芸術家の個性を物語として作る点、そして『泉』を通して商業主義から離れた形で読者と繋がろうとするも完全に商業主義から離れられないという有島の置かれた状況からも諷刺性を見出すことが出来ることを確認した。また、先行テクストに対して「ドモ又の死」ではとも子と画家たちの関係が大きな位置を占めているが、これについて検討してみると、ジェンダー間の格差や、青島の計略といった問題が異和として存在している。先行研究で言われて来たように、有島の理想を表現した作品であると素直に受け取ることが出来ないのであり、このような要素も諷刺性に繋がり得ることを指摘した。

最後に、戯曲というジャンルに関して補足すれば、有島が作家として活躍した明治末期～大正期にかけての時期には、戯曲の季節と言って良い程多くの作家によって戯曲が発表されていたのであった。そのような時代に於ける有島の戯曲観や、「ドモ又の死」を含めた戯曲作品がどのように位置づけられるのか、今後明らかにする必要がある。本作は近松浄瑠璃・歌舞伎の題材を引くものであったが、近世以前の演劇との関わりで言えば有島は謡曲に大きな関心を持っていたは特筆に価するであろう。即ち、有島は講演「芸術の不変性」（大一〇・一）で「謡曲は実に時代の展開を経た所の一の綜合芸術である」とした上で謡曲の重要性について語り、評論「謡曲『綾鼓』」（大一一・三）では「これを材料にして野上彌生子氏が戯曲を書かれたやうでした。私はまだ読まずにゐます。実は私も以前から是非書かうと思つてゐたのです」と述べている。従来西欧やアメリカとの関係ばかりが注目されてきた有島武郎について、今後は近世以前の文化との関係についても明らかにしなければならないだろう。同時に、従来小説に比べて余り研究が蓄積されているとは言い難い有島の戯曲の分析及び、同時代に於ける有島の戯曲観についても研究を進める必要がある。

〈附記〉

引用文中、歴史的仮名遣は原文のままとし、旧字体は新字体に改めた。また、原文中の傍点と振り仮名は一部省略した。引用した有

島武郎のテクストは筑摩書房版『有島武郎全集』全一五巻別巻一（昭五四・一一～昭六三・六）によった。本稿は令和元年度北海道大学国語国文学会に於ける口頭発表を加筆・修正したものである。また、浄瑠璃・歌舞伎については冨田康之先生にご教示頂いた。冨田先生及び学会にてコメントを下さった皆様に厚く御礼申し上げます。

注

＊1　山田昭夫によれば「とりわけ素人劇・学生劇に人気のある演目となっている」（「解題」、『有島武郎全集』五、昭五五・一二、筑摩書房、六一一頁）という。

＊2　奥秀太郎監督の映画『ドモ又の死』については、上牧瀬香「他メディア化する有島武郎作品――奥秀太郎監督「カインの末裔」・「ドモ又の死」考」（『有島武郎研究』一五、平二四・九）に詳しい。

＊3　明治期の日本に於けるトウェイン受容については、石原剛「明治期の日本とマーク・トウェイン――『ナショナル・リーダー』から巌谷小波まで」（『マーク・トウェインと日本――変貌するアメリカの象徴』平二〇・三、彩流社）に詳しい。

＊4　鳥居フミ子「有島武郎「ども又の死」について」（『実践文学』一〇、昭三五・六）、五頁。

＊5　永平和雄「白樺派の劇作家」（『近代戯曲の世界』昭四七・三、東京大学出版会）、一二〇頁。

＊6　山本芳明「有島武郎――〈市場社会〉の中の作家――」（『文学者はつくられる』平一二・一二、ひつじ書房）、二六七～二六八頁。

＊7　なお、有島と美術を巡る状況としては、時期を遡るが、白樺美術館に関する態度も興味深い。有島も含めて『白樺』の同人らは西欧の美術を積極的に紹介していた。このような状況の下、大正六年頃にセザンヌやゴッホなどの絵画を購入し展示する、白樺美術館の建設が計画された。しかし、有島はこの美術館への寄付報告に名前が記載されておらず、荒木優太は、このような美術館が有島の意に沿わなかったと論じている（『有島武郎――地人論の最果てへ』令二・九、岩波新書）。このことと、芸術家受容を皮肉るような「ドモ又の死」の内容は無関係ではないだろう。

＊8　大正一一年八月六日唐澤秀子宛書翰及び同月一〇日浅井三井宛書翰。

＊9　藤木宏幸「有島武郎の戯曲」（瀬沼茂樹・本多秋五（編）『有島武郎研究』昭四七・一一、右文書院）、四八六頁。

＊10　井上理恵「境界のドラマ　有島武郎の戯曲」（『近代演劇の扉をあける　ドラマトゥルギーの社会学』平一一・一二、社会評論社）、一二四～一二五頁。

＊11　小玉晃一「有島武郎とイプセン」（『比較文学ノート』昭五〇・一、笠間書院）、二二九～二三〇頁。

＊12　三田憲子「『ドモ又の死』論」（『キリスト教文学』四、昭五九・月不明）、二八頁。

＊13　*Is He Dead? A Comedy in Three Acts*, Edited with Foreword,

Afterword, and Notes by Shelley Fisher Fishkin, University of California Press, 2003.

＊14 堀千和子「有島武郎とマーク・トウェイン」（有島武郎研究会（編）有島武郎研究叢書第九集『有島武郎と西洋』平八・七、右文書院）、一五二頁。

＊15 藤野義雄『近松と最盛期の浄瑠璃』（昭五五・四、桜楓社）、八二頁。

＊16 山田和人「『傾城反魂香』の方法――『名筆傾城鑑』との比較を中心に――」（『日本文学』昭五一・三）。

＊17 千葉篤「『けいせい反魂香』について」（『文学研究』五〇、昭五四・一二）。

＊18 広末保「傾城反魂香と吃又」（『演劇評論』、昭三〇・五）、三頁。

＊19 田口貴弘・清水寛「『傾城反魂香』の「吃又」にみる障害者観」（『障害者問題史研究紀要』三八、平九・一二）、五四頁。

＊20 国立劇場芸能調査室（編）『国立劇場上演資料集〈二七五〉傾城反魂香――吃又――』（昭六三・六、国立劇場）。

＊21 十六夜会「吃又合評」（『歌舞伎』六四、明三八・八）、一六頁。

＊22 月郊「矢口、吃又、藤十郎」（『演芸画報』、大一〇・四）、四頁。

＊23 十六夜会、前掲論文21、一六頁。

＊24 霞亭「十月の道頓堀」（『演芸画報』、大七・一一）、一〇三頁。

＊25 鈴木幸枝子「有島武郎「ドモ又の死」の文体と構成――マーク・トウェインとの関係について――」（『実践国文学』二六、昭五九・一〇）、六三～六四頁。

＊26 山本芳明前掲書6。

＊27 西山康一「〈宗教〉的ロジックの消長――長与善郎「青銅の基督」をめぐる大正期〈芸術〉観の断層――」（『日本文学』平一七・四）、四〇頁。

＊28 竹内瑞穂「「民衆」からの〈逸脱〉――大正期「変態」概念・天才論の流行と文壇人――」（『日本文学』平一九・九）。

＊29 江頭太助「『ドモ又の死』の作劇法」（『有島武郎の研究』平四・六、朝文社）、二七二～二七三頁。

＊30 山本芳明前掲論文6、二七六頁。

＊31 山本芳明「「慰めの女」――江馬修『受難者』の時代――」（前掲書6）、八五頁。

＊32 江頭太助前掲論文29、二七二頁。

（なかむら　たける・北海道大学大学院博士後期課程）